

Le cynisme iconographique

Georges Didi-Huberman

Volume 21, numéro 1, printemps 1985

Écrire l'image

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/036851ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/036851ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Didi-Huberman, G. (1985). Le cynisme iconographique. *Études françaises*, 21(1), 69–82. <https://doi.org/10.7202/036851ar>

Le cynisme iconographique

GEORGES DIDI-HUBERMAN

LE CONTRAT FIGURATIF

Certains concepts s'écrivent dans la médiation des images. Non seulement pour donner la prime construction de son concept de l'hystérie, mais encore pour en fonder la prévalence clinique et la permanence historique, Charcot se refusa tacitement à déconstruire la *semblance* des symptômes hystériques qu'il observait, bien au contraire, il la fit travailler, proliférer, faire feu d'images, pour qu'elle en vînt, progressivement, à faire figure, bonne figure — à faire *tableau* comme il disait. Il mit en *œuvre* la semblance du corps hystérique en lui faisant délivrer un cortège réglé d'images et en la livrant à une production réglée d'images. Cette «œuvre» fut donc une espèce de contrat, un contrat figuratif passé avec l'hystérique. Ton désir n'existera (car il n'existera qu'à exister à mes yeux) que si ton corps fait figure et physiognomonie du concept que j'ai de ton mal (c'est-à-dire, au fond, du concept que j'ai de ton désir). Un tel contrat exigeait l'immédiateté d'une extériorisation spectaculaire et physiognomonique — la mimique et la gestique associées d'une hallucination, par exemple —, c'est-à-dire qu'il exigeait le *déni* de ses propres constructions, de ses propres médiatetés — le regard et sa multiple instrumentalisation — hypnose, photographie, mise en schéma, inscription myographique, moulage en plâtre, etc.¹

1 Cf. G. Didi Huberman *Invention de l'hystérie. Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière*. Paris : Macula, 1982.

Or, ce contrat d'extériorisation figurale du symptôme exigeait, en quelque sorte principiellement, trop et trop peu. D'un point de vue strictement phénoménologique, on peut déjà noter, avec Hegel, que

ces extériorisations expriment trop l'intérieur, et qu'elles l'expriment trop peu. *Trop*, parce que l'intérieur débouche en elles, qu'aucune opposition ne reste plus entre elles et lui; elles ne fournissent pas seulement *une expression*, mais l'intérieur lui-même immédiatement; — *trop peu*, parce que l'intérieur dans le langage et dans l'action se fait un autre...²

Cela signifie également que cette procédure d'aveu physiognomonique du symptôme était à la fois condamnée à réussir et immanquablement destinée à se réaliser comme échec. Condamnée à réussir, en ce sens que le fantasme clinique d'une *formalité* du symptôme rencontrait idéalement, comme sa promesse, l'inquiétude hystérique d'une *plasticité* de la mémoire. Ce furent les beaux jours de ce contrat pervers, marqués par une extraordinaire générosité figurative du corps hystérique : il « offrait ses symptômes », lit-on partout dans l'*Iconographie photographique de la Salpêtrière*. Jours marqués d'abord, au creux de ce don de soi, par un consentement absolu. L'hystérique, pour exister au regard du clinicien — ce maître des formes de l'existence souffrante —, l'hystérique consentait à tout et d'abord à l'autorité de ces formes mêmes. Elle offrait son corps, son mal et ses images à la cause d'une figure impérative, catégorique, de l'« Hystérie ». Efficacité, désastreuse efficacité du contrat figuratif³.

Mais le consentement ne fut pas véritablement absolu : car il était excessif. Contrat figuratif destiné à l'échec, en ce sens que corps, douleur et images s'offrent toujours trop, lorsqu'ils s'offrent — ils finissent toujours par n'offrir qu'un *trop* et asséner, au figural, quelque chose comme son *comble* (soit le *trop* de ce qui est pourtant désiré au cœur du figural). L'exhibition hystérique est extrême? Son extrémité sera une imprécation, un défi, une haine. Car cette surenchère de la monstration de soi, au fond, ne signifie rien d'autre qu'un *Pour qui me prenez-vous?* toujours à reconduire par une image, une posture, un symptôme différents (c'est-à-dire

2 G W F Hegel, *Phénoménologie de l'Esprit* (1807), trad. Hyppolite, Paris, Aubier, 1947, t I, p 259 (« La signification physiognomonique des organes »)

3 Le cas exemplaire de ce consentement se lit dans D M Bourneville et P Régnaud, *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Progrès médical/Delachaye et Lecrosnier 1876-1880, t II, p 123-186 et t III, p 187-199. Ce cas est analysé dans *Invention de l'hystérie, op cit*, p 84-272

toujours différant la forme à se faire du sujet). Et la surenchère dévoile les arêtes ou les arrêts passionnels de toute captation imaginaire : un charme s'y dénoue, fatalement, en vœu de mort⁴.

Et certes, les observations cliniques de la Salpêtrière foisonnent de ces cas d'hystériques «*partagées* entre l'amour et la haine⁵». Freud a tenté de rendre compte, métapsychologiquement, de ce qui aura pu nouer, dans le symptôme hystérique lui-même, investissement et contre-investissement (*Besetzung* et *Gegenbesetzung*); or, toute son argumentation cerne le problème par une prise en considération du registre imaginaire : lien de la séduction et de l'agression, d'une part; «vigilance particulière», écrit-il d'autre part, contre la «perception dangereuse» — et cette vigilance, il l'identifie à une scotomisation⁶. Ce qu'il m'importe ici de repérer concerne les effets de cette constriction transférentielle (un amour se resserrant, se poignant, jusqu'à se briser en son contraire) dans le contrat figuratif lui-même : l'efficacité du contrat se définissait comme un *consentement à l'image*; sa vocation à l'échec ouvrira la dialectique d'un refus et d'une rétorsion : l'hystérique venant à refuser l'image qu'on extirpe d'elle (parce que cette image a vocation de figure et que la figure a vocation de dénier le fantasme à l'œuvre) — le clinicien restant, lui, âpre au gain d'images et toujours maître du critère de véracité, voire d'existence, de «la» maladie de «sa» patiente. Haine de l'image (génitif objectif) contre haine de l'image (génitif subjectif) : s'ouvrait là comme une dialectique de *lutte à mort pour l'image*.

Cette dialectique, je l'évoquerai à travers le récit «iconographié» (clinique et photographique) du cas d'une jeune fille entrée à la Salpêtrière en 1867 — on ne nous dit pas exactement pourquoi — et «admise» en 1870 dans le service de Charcot, en tant qu'«hystéro-épileptique». Rien de sa vie, dès lors — ses douleurs, ses postures, ses symptômes, hallucinations, températures, sécrétions, paroles, l'étendue de son champ oculaire, etc. — rien n'aura semblé échapper à l'«observation⁷».

4 Cf J Lacan, *le Séminaire, I Les écrits techniques de Freud* (1953-1954), Paris, Seuil, 1975, p. 304-305, *le Séminaire, XI Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (1964), Paris, Seuil, 1973, p. 105-108, *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 427-429

5 *Iconographie*, op cit, t II, p. 206 Je souligne

6 S Freud, *Inhibition, symptôme, angoisse* (1926), trad Tort, Paris, PUF, 1951 (éd 1978), p. 86-87, «L'inconscient» (1915), dans *Métapsychologie*, trad Laplanche et Pontalis, Paris, Gallimard, 1968, p. 94-95

7 Il s'agit de la cinquième «observation» de l'*Iconographie*, op cit, t I, p. 109-158 et pl XXV-XL, poursuivie dans le t III, p. 92-100 On en trouve de



Iconographie photographique de la Salpêtrière, t 1,
1876, pl XXIX «Hystéro épilepsie
Hallucinations-Angoisse»

L'IMAGE CYNIQUE

Elle se nommait Céline M.. Le récit de son destin clinique est d'abord remarquable en ce qu'y prévaut la dimension sonore, invocante, d'un perpétuel charivari : le corps de Céline faisait grand tapage, ses os craquaient, ses dents grinçaient — tout ce corps était lui-même comme un intense tohu-bohu. Les cris surtout font constellation dans le récit : Céline «pousse un cri aigu, modulé ou bien un «Oh! là là» déchirant; elle se tortille» — et encore «crie, menace, brise parfois tous les objets qui lui tombent sous la main» — et, encore, délivre ses «cris aigus, se soulève, retombe, se tortille, se débat⁸... Comme une infinie vocifération.

Or, l'image — je parle ici des planches photographiques qui accompagnent et soutiennent le récit, planches réalisées et publiées selon l'office d'une *preuve visible* de l'observation et du diagnostic — l'image est en quelque sorte affectée par tout ce vacarme. Les quinze planches, les quinze portraits de Céline, censés nous montrer ce que le commentaire médical raconte et démontre, n'exhibent en somme que l'avancée d'une bouche tendue vers son cri. Bouche entrouverte, quelquefois béante, noire, la langue surgie et cyanosée (fig. 1). Ce n'est plus *os*, la bouche-visage ouverte sur l'émission d'un message, d'une *psychè*, et la constitution d'une intentionalité du sujet parlant — c'est *bucca*, une ouverture distendue, un lieu ouvrant en lui la béance d'un non-lieu, une dislocation interne⁹. Or, cette cavité fait tache et limite interne à sa représentation figurale : «Une bouche béante est, en peinture, une tache, en sculpture, un creux, qui produisent l'effet le plus choquant du monde, sans parler de l'aspect repoussant qu'elle donne au reste du visage tordu et grimaçant¹⁰». L'aporie ne saurait être forcée — le cri ne saurait faire figure — qu'à être subsumée dans une dialectique de la *mimesis* : les médecins, depuis Sydenham et Briquet, n'ont cessé de se demander ce que pouvait bien imiter une hystérique lorsqu'elle se met à crier¹¹. Mais quant aux cris de Céline, rien n'indique qu'ils imitent quelque chose en particulier. Ils font écueil à toute représentativité clinique : car ils ne sont la physiognomonie ou la

très amples compléments dans P. Richer, *Études cliniques sur la grande hystérie ou hystéro-épilepsie*, Paris, Delahaye et Lecrosnier, 1881 (2^e éd. rév. 1885), p. 8-14, 49-53, 62-68, 80-81, 97-106, 113-114, 119, 126, 140-146

⁸ *Iconographie*, *op. cit.*, t. I, p. 120, 137. Cf. aussi p. 115, 132, 134, etc.

⁹ Cf. J. L. Nancy, *Ego sum*, Paris, Flammarion, 1979, p. 161-163.

¹⁰ G. E. Lessing, *Laocoon, ou des frontières de la peinture et de la poésie* (1766), trad. Bialostocka et Klein, Paris, Hermann, 1964, p. 64.

¹¹ Cf. G. Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 253.

pathognomonie de rien. Ils ne sont qu'un «chaos devenu chair», une pure fonction de masque, au sens où l'entend Bataille¹², une pure force. Le cri de Céline flouait, défaisait sa figure. Et c'est ainsi que l'on échouait à tirer, de cette jeune femme, quelque chose comme un portrait, car d'un cri à l'autre, il n'y a que le passage insensé d'un dissemblable à un autre. Et c'est ainsi que l'on échouait à tirer quelque chose comme une configuration clinique.

Dialectique de lutte pour l'image — le regard clinique aura tenté de pénétrer quand même au cœur de cette béance. Par-delà telle tache sombre de la bouche sur les photographies de Céline, le récit de Bourneville — et sa quotidienne acuité d'«observation» — cherchait à s'involver dans le fantasme même de l'hystérique tentative, dans le récit, pour *imaginer* ce que voyait Céline au plus intime de ses hallucinations — puis *élaborer* quand même une espèce de loi mimétique de son visage défiguré, hideux. «elle voit des figures affreuses qui la forcent à imiter leurs grimaces¹³». Et tenter, enfin, de *pénétrer* réellement en cette cavité autoscopique. «Quand on a voulu écarter les paupières pour examiner l'œil, elle accusa une vive douleur, elle croyait qu'on enfonçait les cils dans l'œil [], elle s'imaginait avoir une longue paille dans l'œil droit¹⁴». Refus, douleurs, cris. Au bout du compte, les mille grimaces de Céline resteront privées de substrat et de détermination mimétiques.

Ne nous restent donc que sa laideur (Bourneville y insiste), cette bouche ouverte, en avant, l'écume de ses lèvres. C'est qu'il y a dans ce visage *l'autre du visage* — l'angoisse sexuelle du visage¹⁵. Dialectique de lutte pour l'image — c'est là aussi que tentera de pénétrer le regard clinique. À défaut de chercher dans la pupille de Céline, chercher dans les «habitudes vicieuses qu'elle a contractées dès son enfance» — elle «faisait l'école buissonnière, s'amusant avec les garçons à jouer au mari et à la femme¹⁶». Cri défigurateur subsumé en *laideur* (la «physionomie vulgaire et rechignée» de Céline, écrit Bourneville) et laideur subsumée en *lubricité* (Céline «regarde avec un air lubrique¹⁷»). Bourneville en vint à faire

12 G. Bataille, «Le masque», *O C*, t. II, Paris, Gallimard, 1970, p. 404.
Cf. «Bouche» (1930), *O C*, t. I, Paris, Gallimard, 1970, p. 237-238.

13 *Iconographie*, *op. cit.*, t. I, p. 128.

14 *Ibid.*, p. 129.

15 Cf. G. Bataille, «Les deux visages» (1939), *O C*, t. VIII, Paris, Gallimard, 1976, p. 524-528.

16 Cf. *Iconographie*, *op. cit.*, t. I, p. 111, 146.

17 *Ibid.*, p. 132.

l'hypothèse d'un lien de *causa materialis* entre les règles de Céline, le déclenchement de ses «appétits vénériens», et celui de ses grandes attaques grimaçantes et vociférantes. Le sexe à tue-tête, si l'on peut dire. Mais Bourneville, jamais, ne put vérifier tout à fait son hypothèse, car Céline répondait aux multiples examens du speculum par le refus, une douleur, des cris plus violents encore. elle s'obstinait à vouloir rester impénétrable et, quoiqu'elle parlât fort peu, nous rapporte Bourneville, elle prononça un jour ces paroles : «Personne ne saura ma pensée (*bis*) Personne ne saura ce que j'ai en dedans (*bis*)¹⁸ »

Il s'agit moins d'un secret que d'une aporie. C'est une aporie de la visibilité. Car Céline ne cachait rien, ne gardait rien pour soi. Bien au contraire, elle ne cessait de gesticuler vers autrui ses demandes, ses désirs, ses pulsions incontournables «théâtralismes» hystériques. Mais l'iconographie (même photographique) d'une telle mise en évidence requiert du sujet un moment de stase, si bref soit-il¹⁹. C'est là ce que refusait Céline. Sa perpétuelle motricité (dès qu'on la regardait, dès qu'on prenait note, croquis, photo) flouait, défaisait une figure à se faire de son corps, de la gestique de ses crises. Pour employer les termes de Charcot, elle refusait d'offrir ses *attitudes passionnelles* (moments fixes et expressifs) pour ne délivrer que des *mouvements illogiques* (Charcot nommait aussi cela, péjorativement, des effets de *clownisme*). L'aporie consiste dans le fait que, pour pouvoir produire de la crise une image (même minimale, un aspect) il fallait immobiliser, contraindre la patiente dans une camisole qui, en retour, ne laissait visible qu'un simple visage du cri. Les planches qui «illustrent» l'histoire de Céline ne représentent que des visages surgissant — forcenés car contrainte — d'une camisole, deux fois seulement, un pied se libère, et c'est pour porter un coup juste en direction de l'appareil de prise de vue : c'est un pied qui semble nous viser. Toujours est-il que ces planches ne figureront rien, ne feront l'iconographie de rien, ne signifieront rien au regard de toute sémiologie médicale de la «grande attaque hystérique».

C'est là une insulte à la (bonne) forme. Mais les médecins de la Salpêtrière n'auront pas pour autant lâché la prise figurative. Ils auront publié *quand même* ces images de la rupture du contrat. Mais ils les auront nommées cyniques.

¹⁸ *Iconographie* op. cit. t. 1 p. 135

¹⁹ Cf. A. Londe, *la Photographie médicale*, Paris : Gauthier Villars, 1893, p. 97-105.

LE DÉMON DE L'ICONOGRAPHIE

Pourquoi cyniques? Le parcours du mot s'opère, dans Litré, depuis un paradigme médical, qui suppose le rictus, jusqu'à une signification extensive, qui englobe «l'effronterie, l'impudence, l'obscénité» Or, c'est exactement de tout cela qu'il s'agit Le *spasme cynique* désigne un mouvement convulsif du visage c'est un spasme des joues, par lequel les lèvres s'écartent hideusement de manière à laisser voir les dents, «comme un chien irrité» Quelques médecins ont cherché son étiologie dans l'hystérie elle-même, certains le nomment «rire grimaçant», tandis que d'autres avancent l'expression de «rire sardonique²⁰» Et lorsque Bourneville parle des *expressions cyniques* de sa patiente (ainsi la décrit-il lapidairement «Torsion de la tête, face déviée à gauche, rouge, grimaçante, ayant parfois une expression cynique²¹»), c'est pour indiquer d'un mot la concrétion du rictus (l'ignominie d'un visage) et de l'obscénité (l'ignominie d'une posture, dont la camisole vous épargnera le pénible spectacle sur la photographie²²) Mais c'est aussi pour indiquer l'insolence et le refus de l'hystérique vis-à-vis du contrat figuratif Des légendes telles que «dédain», «répugnance», «lubricité» et «ironie» organisent toute la suite des photographies de Céline

Au registre plus fondamental de la place du sujet hystérique dans le discours du savoir, un tel «cynisme» aura curieusement rejoint ce que le sens commun philosophique admet quant au «cynisme» des Grecs Antisthène ou Diogène une ironie forcenée, frénétique, une ironie «échappée de quelque cortège bachique²³», une ironie répugnante Le cynisme est une paradoxologie et une mise en acte du paradoxe Diogène (le lubrique Diogène) entrait au théâtre par le côté d'où l'on sort et justifiait son acte en évoquant un lien paradoxal de la mimesis théâtrale et de la vie²⁴ Ce qui fit la «bête noire» de toute la médecine de l'hystérique (selon l'expression de Freud) n'est pas sans évoquer la position du cynique dans le texte aristotélicien êtres tous deux soupçonnés de *libido simulandi* Céline, comme Antisthène, refusa l'amphibologie

20 Cf M Troisier «Face (pathologie médicale)» dans *Dictionnaire encyclopédique des sciences médicales*, 4^e série, t I, Paris, Asselin/Masson, 1877, p 72

21 *Iconographie*, op cit, t I, p 119 Cf aussi p 138

22 *Ibid*, pl XXXVI

23 V Jankélévitch, *L'Ironie*, Paris, PUF, 1950, p 7

24 Diogène Laërce, *Vie, doctrines et sentences des philosophes illustres*, trad Genaille, Paris, Garnier, 1965, VI, 64, Cf L Paquet, *les Cyniques grecs Fragments et témoignages*, Ottawa, Éd de l'Université d'Ottawa, 1975, p 87

de l'être; elle refusait de catégoriser ou de hiérarchiser l'acte et la puissance, l'identité et l'accident (l'identification, dans l'hystérie, est tellement labile — et pourtant elle n'est jamais un moins-être); elle ne discriminait donc pas la notion d'être, se refusait à séparer un *enai* exprimant l'existence et un *enai*-copule; l'acte énonciatif lui suffisait, en tant que passage à l'acte, pour que s'énonçât l'être; haine d'un substrat, ce faisant, elle aporétisait, quant au *logos*, toute prédication et toute définition. C'est ce que l'énoncé de savoir ne peut admettre que sous la rubrique du *pseudos*²⁵.

Mais tel est le risque à écrire un concept dans la médiation de l'image, ou bien à tenter un concept de l'image : car l'image, elle, tend à manger le concept. Une position médiane serait la description, la discrimination des *traits* pertinents. Céline poussa le cynisme jusqu'à réfuter cela aussi. Elle fit obstacle à toute mise au trait de ses crises : car «ces crises se compliquent de contorsions avec grimaces affreuses» et «les membres inférieurs se dressent en l'air, s'entre-croisent doublement»; enfin, «d'un des symptômes qui frappent le plus vivement ceux qui assistent aux attaques de M..., c'est le changement d'attitude²⁶». Charcot (doué, dit-on, pour le dessin, au point qu'il avait hésité entre la carrière de peintre et celle de médecin²⁷) ainsi que son assistant Paul Richer (professeur d'anatomie artistique à l'École des Beaux-Arts, en sus de sa fonction de chef de clinique) échouèrent à donner le trait pertinent de cette polymorphie, de cette infernale intermittence des postures, de ce «double-entrecroisement» mouvementé des membres de Céline : dessins ratés, donc (fig. 2), de même qu'avaient été «flouées» les prises photographiques. Nouvelle limite à la représentation de la crise hystérique, que Richer évoqua ainsi, à propos de Céline : «suivent des scènes traduites par des attitudes nombreuses et variées dont le cynisme arrête le crayon²⁸».

Il faut noter que c'est sur un tel arrêt de la *Vorstellung* dans l'évidence pourtant entière, violente, de la *Darstellung*, que prit son départ la réflexion de Freud sur la visibilité «aporétique» de la crise hystérique : «Cette simultanéité contradictoire conditionne en grande partie ce qu'a d'incompréhensible une situation cependant si plastiquement figurée dans l'attaque, et se prête donc

25 Cf Aristote, *la Métaphysique*, trad Tricot, Paris, Vrin, 1953 (éd rev 1970), Δ, 29 («Du faux»), t I, p 316-321, A J Festugière, «Antisthenica» (1932), dans *Études de philosophie grecque*, Paris, Vrin, 1971, p 283-314

26 *Iconographie*, op cit, t I, p 126-127, 156

27 Cf H Meige, *Charcot artiste*, Paris, [s é], 1925, p 8

28 P Richer, *Études cliniques*, op cit, p 103

parfaitement à la dissimulation du fantasme inconscient qui est à l'œuvre²⁹. D'une telle aporie de la visibilité, on peut dire que Charcot y a mis le doigt; mais avec une volonté de savoir tout entière guidée par une notion de la figure conçue comme «bonne forme», imitative et univoque — apte seulement à détester cette aporie, à la rejeter. Mais son coup de force et de «génie» aura été celui-ci : construire un système *figuratif* de la dénégation de cette visibilité aporétique. C'est ce que je nommerai son démon iconographique.

Les crises de Céline, infigurables, cyniques, aporétisant toute définition et toute description bien formée, auront finalement donné lieu à un glissement prédicatif lourd de conséquence : ce qui est *infigurable* parce que «cynique» (c'est-à-dire défiguré parce que obscène) va recueillir les attributs du *démoniaque*. Première *Aufhebung*, première relève prédicative : «M... semble en proie à une véritable angoisse; les yeux sont fortement convulsés en haut et à gauche; la bouche, ouverte, laisse sortir une langue qui est cyanosée (pl. XXIX, fig. 1). C'est là une *expression démoniaque*...³⁰» Ce qui de l'en-face présent, trop présent, disloquait le savoir, ne peut être relevé que dans l'appel à une figure historique, une figure de la tradition chrétienne (une figure de l'iconographie religieuse) : il n'est pas indifférent que Charcot ait renoué avec un mot depuis longtemps congédié du discours médical : Calmeil, en 1845, théorisait le terme substitutif de «démono-maniaque» (une manie particulière dans laquelle le «démoniaque» fonctionne comme *paradigme délirant*) aux fins d'établir le «naturalisme» de la possession diabolique³¹. Inversement, Charcot aura produit le «démoniaque» comme *paradigme interprétatif* d'un symptôme hystérique infigurable.

Seconde relève — et celle-ci figurative : la phrase citée plus haut à propos de Céline se boucle sur ces mots : «C'est là une *expression démoniaque* et qui rappelle celle que nous reproduisons, d'après une esquisse de Rubens» (pl. XL, fig. 3). Comme si les grands peintres étaient, eux seuls, capables de «tenir crayon» — comme on dirait tenir tête — au cynisme des attitudes de Céline. Rubens, en tout cas, aura été le «fin mot» figuratif — et c'est en

29 S. Freud, «Les fantasmes hystériques et leur relation à la bisexualité» (1908), trad. Laplanche et Pontalis, dans *Névrose, psychose et perversion*, Paris, PUF, 1973 (éd. 1978), p. 155

30 *Iconographie*, op. cit., t. I, p. 125

31 Cf. L. F. Calmeil, *De la folie considérée sous le point de vue pathologique, philosophique, historique et judiciaire*, Paris, Baillière, 1845, *passim*

effet la planche ultime de la série — du cas le plus abhorré et le plus infigurable de l'*Iconographie photographique de la Salpêtrière*

CRUAUTÉ DU STYLE

Cette relève figurative aura certes forcé l'aporie. Mais à quel prix? Au prix d'un paralogisme, tout d'abord, qui revient à moduler ainsi l'observation de Céline : ses crises sont infigurables; donc elles sont démoniaques; or Rubens, dans ses tableaux, figurait une possédée guérie par saint Ignace; or, cette possédée «offre des caractères si vrais et si saisissants, que nous ne saurions rencontrer ou imaginer une représentation plus parfaite des crises que nous avons longuement décrites dans des ouvrages récents, et dont nos malades de la Salpêtrière nous offrent journellement des exemples typiques³²»; donc, les crises de Céline sont figurables. Elles obéiront dès lors à la loi d'un type figuratif que l'on trouve «partout» — partout dans la peinture baroque.

Il s'agit là d'une revanche de l'iconographique sur cette labilité, cette polymorphie du symptôme hystérique. Haine de l'image contre haine de l'image. Mais encore, pourrait-on dire, cynisme contre cynisme. Au sens, cette fois, d'une cruauté.

Une cruauté qui se résume à l'opération, sur un sujet «patient», souffrant, de sa mise en *alibi* : le sujet malade vaut pour ce qu'il représente et ce que représente le sujet hystérique est toujours ailleurs. L'*Iconographie de la Salpêtrière* aura en quelque sorte envoyé cette trop peu canonique Céline — elle l'aura envoyée se faire «prendre» (ainsi qu'on parle de prise de vue) ou pendre *ailleurs* Triple renvoi.

Le premier renvoi, on l'a noté, est dans un au-delà de l'icône et du temps : dans la *peinture d'histoire* Rubens exhibe une vérité que le corps de Céline s'obstinait à garder, méchamment, par-devers soi. Récurrence figurative et historique qui permet de doter la «simultanéité contradictoire» de la crise hystérique, son excès, d'un double *exemplum* : la planche d'une part (il faut noter que, parmi toutes les planches de l'*Iconographie*, de 1875 à 1880, c'est au

32 J M Charcot et P Richer, *les Démoniaques dans l'art* (1887), Paris, Macula, 1984, p 56 Et le texte continue ainsi «Il a fallu toute l'intuition du génie, jointe à une rare acuité d'observation, pour saisir et fixer avec tant d'effet et de sûreté les traits fondamentaux d'un tableau si changeant et si complexe La figure de la possession créée par le pinceau de Rubens est un véritable type Elle est en même temps une image si fidèle de la nature, que sous tous ses aspects elle demeure vraie et que, aujourd'hui, à plus de deux siècles de distance, nous y surprenons les signes indéniables d'une affection nerveuse alors méconnue »



*Iconographie photographique de la
Salpêtrière*, t 1, 1876, fig 1,
p 17 «Crise démoniaque»



*Iconographie photographique de la
Salpêtrière* t 1 1876, pl XL
«Esquisse de Rubens
Démoniaque»

point d'orgue du cas le plus «laid» qu'intervient l'unique reproduction d'une œuvre d'art; il faut noter aussi, soit dit en passant, que la possédée de Rubens ne raconte ou ne décrit ni plus ni moins que les photographies : elle raconte simplement autre chose; et d'autre part un «commentaire» qui clôt lui aussi la question du polymorphisme et du dissemblable dans une référence (une ressemblance) historique :

Naguère [...] on aurait attribué chacune de ces attitudes, chacune de ces expressions de la physionomie, à l'intervention d'un nombre égal de démons. La preuve la voici : l'une des Ursulines de Loudun, Elisabeth Blanchard, était possédée par six démons. 'Monsieur, frère unique du Roy', qui assistait à une séance d'exorcisme 'ayant désiré de voir paroître tous les Diables qui possédoient cette Fille, l'exorciste les fit venir au visage les uns après, tous le rendant fort hideux, mais chacun faisant sa difformité différente'³³.

Le second renvoi est dans un au-delà de la surface d'inscription des figures : comme on échouait à dessiner le corps de Céline (à en faire l'icône), on se mit à *écrire*, à graphier *sur son corps* :

27 août 1879 [...] Les lettres tracées avec une épingle sur la partie antérieure de la poitrine produisent une bande érythémateuse; puis, les lettres se dessinent en relief d'un millimètre et demi de largeur. La rougeur apparaît quelques secondes après l'excitation [...] 29 août. Les lettres ne sont plus représentées que par des égratignures [...] 30 août. Les lettres ressemblent à des lignes tracées sur de la cire [...] 9 septembre. On ne distingue plus que quelques fragments des lettres tracées sur la poitrine et sur le ventre : on voit que leur disparition a été très lente³⁴.

Pourquoi cette expérience? Pour vérifier l'«horripilation locale» en quoi consistait cette étrange propriété de la peau de Céline, nommée à l'époque *autographie* ou *dermographisme*. Synthèse étourdissante du refus (l'horripilation) et d'un «consentement malgré soi» à délivrer des signes. Bourneville ne nous dit pas ce qu'il a écrit sur le corps de Céline et ne photographie pas son expérience; mais des cas similaires, «iconographiés», exhibaient à la même époque, sur ventres et dos, ici le prénom de la malade, là un «signé-daté» du médecin lui-même, ailleurs le mot SATAN courant en capitales d'une épaule à une autre : corps hystérique conçu lui-même comme une potentielle peinture d'histoire³⁵.

33. *Iconographie...*, *op. cit.*, t. I, p. 156-157.

34. *Ibid.*, t. III, p. 93-96.

35. Cf. G. Didi-Huberman, *la Notion de corps-cliché au XIX^e siècle*, à paraître.

Le troisième renvoi est dans l'au-delà tout court. Céline refusait quelque cure que ce soit (ou plutôt elle refusait de guérir); d'où une surenchère de traitements, tous voués à l'échec : chloroforme, toniques, douches glacées, sulfate d'atropine, métallothérapie, inhalations d'éther, injections de nitrite d'amyle (ce qui ne faisait que reprovoquer l'attaque), morphine, sangsues, compression ovarienne. Et pour faire la cure ou la curée du cynisme de Céline, on lui cautérisa le col utérin au fer rouge, quatre fois³⁶. Céline tenta quelques fugues³⁷. Puis elle mourut — haine de l'image contre haine de l'image.

13 décembre 1879. M... a été gaie hier dans l'après-midi; elle s'est couchée sans offrir rien de particulier; on lui a fait deux injections de morphine et elle a bu son julep de chloral (4 grammes). Pendant la nuit, ni ses voisines, ni la veilleuse n'ont remarqué rien de particulier. Le matin on a trouvé Marcil... morte dans son lit. *Autopsie* L'examen des différents organes, fait avec le plus grand soin par notre ami M. E. Brissaud, interne du service de M. Charcot, n'a fait découvrir aucune lésion. L'analyse des liquides contenus dans l'estomac, pratiquée par M. Yvon, a été absolument négative. Il s'en suit que nous ignorons absolument la cause de la mort. Nous n'insisterons pas sur les particularités intéressantes de cette fin de l'observation si instructive de Marc... que tant de médecins ont vue dans le service de notre maître, cela nous écarterait trop de notre sujet³⁸.

36 Cf *Iconographie*, op. cit., t I, p 118-121

37 *Ibid*, p 125, 137, 140

38 *Ibid*, t III, p 96-97 Je note que le nom propre de Céline se dévoile un peu plus au moment, juste au moment du récit de sa mort (elle s'appelait Marcillet)